Allégorie et fiction dans l'*Argénis*

INTRODUCTION

L'Argénis est un roman néo-latin de John Barclay, son grand œuvre, son dernier texte couvé jusqu'à sa mort et publié juste après celle-ci par son ami Peiresc en 1621. Par rapport à son premier roman, *Euphormion*, il y a un changement radical de genre : l'*Argénis* n'est plus une satire polémique, mais un roman héroïco-galant et didactique. Aujourd'hui assez négligé, ce livre fut pourtant l'un des best-sellers du premier XVIIe siècle, traduit dans plus de dix langues modernes (en hongrois, grec moderne dès le XVIIe siècle), republié de nombreuses fois jusqu'au XVIIIe siècle, continué et adapté (en tragi-comédie notamment). Des publics différents ont été atteints par ce roman. Richelieu goûtait particulièrement les maximes d'État contenues dans l'œuvre ; d'après Bayle, Leibniz serait mort avec l'*Argénis* dans les mains ; Guez de Balzac, qui a rencontré Barclay à Rome, admirait son sens de la latinité ; enfin un lectorat plus large, mondain et féminin, s'est aussi approprié cette œuvre, qui s'est émancipée du cercle restreint d'amis auquel elle semblait destinée[1].

L'examen des rapports entre régime allégorique et régime fictionnel — leur articulation, leur coopération, mais aussi leur compétition — co-présents au sein de ce roman permet d'expliquer le paradoxe d'une œuvre à la fois savante et populaire (au sens anglais du terme), très érudite par certains aspects[2], mais aussi éminemment moderne et digeste pour les profanes — le suspense et la dynamique du roman baroque opérant une forme de compensation.

Barclay a conscience de la nouveauté de sa formule générique, « jamais encore vue chez les latins »[3]. L'*Argénis* est en effet une histoire héroïco-galante (partie plaisante de l'ouvrage), un miroir du prince (un traité de gouvernement, relevant de la littérature de conseil au roi), mais aussi un miroir allusif et crypté de la vie des cours princières contemporaines. L'*Argénis* mélange donc romanesque, didactisme et allusion. Mais Barclay ne dit rien sur l'articulation de

---

[1] Rédigée à Rome, l'*Argénis* porte la trace de la sociabilité humaniste de Barclay, qui fait figurer dans son roman son groupe d'amis italiens, reconnaissables soit par des anagrammes, soit par la présence de pseudonymes dont ils se couvraient dans la vraie vie.

[2] Après le succès de librairie de l'*Astrée*, il y va de la gageure éditoriale de publier pareille somme néo-latine, recouverte des plus beaux trésors du savoir humaniste (dialogues interrompant l'action sur des sujets aussi variés que le rôle politique de la poésie, l'astrologie, la meilleure forme de gouvernement, la folie, etc.). Sorel remarque que l'on n'est pas « accoutumé à voir des romans modernes en latin ».

[3] Voici comment Barclay vante les mérites de son ouvrage à Louis XIII, auquel il dédie l'*Argénis* : « En cet âge florissant où vous êtes, en cette vivacité de nature, et doué d'un esprit si capable de récréation et de choses sérieuses, il n'est pas possible que vous ne preniez plaisir d'entendre les guerres, les aventures, les périls des royaumes, et les amours d'une pudique jeunesse que ce livre contient. Vous y verrez les combats des vertus et des vices, qui ne sont en aucun lieu plus violents que dans vos cours. Vous y lirez les défauts des rois trop indulgents ou trop inconsidérés. Vous y abhorrerez les ennemis du repos public, et serez bien aise de les voir châtiés. Vous y remarquerez souvent vos vertus représentées, et y admirerez pareillement en la personne d'autres Héros, l'excès de votre bonté. (…) Enfin ce livre se rendra suffisamment recommandable à Votre Majesté, si vous considérez qu'il traite des vertus de quelques princes. »

ces divers éléments qui tirent l'œuvre dans des directions apparemment opposées, soit vers la figure (la lecture à clé ou l'incarnation des vices et des vertus) soit vers la fiction. Faut-il considérer ces éléments comme des strates, des niveaux empilés et hiérachisés, du plus futile au plus utile ? Si oui, comment s'organise le passage d'un niveau à l'autre ? Ou bien sont-ils des matériaux hétérogènes qui composent une mosaïque, un texte-collage qui serait de façon intermittente, sérieux ou récréatif ? Barclay ne donne pas de mode d'emploi, mais affirme que l'*Argénis* forme bien un tout organique puisqu'elle serait le prototype d'un genre nouveau (*novum genus scriptionis*), qu'il se garde pourtant de nommer. À partir du XVIII[e] siècle, on parle de l'*Argénis* comme d'un « roman allégorique », à cause de la clef ajoutée à l'ouvrage dès ses premières rééditions.

Ce label générique pose problème : le roman n'est pas une catégorie latine, Barclay ne l'utilise pas, et le terme d'allégorie ne figure pas dans l'œuvre. De plus, l'idée de roman allégorique suppose la substitution d'un sens figuré à un sens littéral, idéalement sans reste, tout élément du niveau 1 pouvant être traduit en un sens 2. Si l'*Argénis* était un roman allégorique au sens strict, le plan de la fiction ne serait qu'un moyen pour accéder à un autre sens, soit un sens référentiel (sens allusif et historique) soit un sens caché (sens didactique et politique). Or l'*Argénis* ne sacrifie pas la fiction au deuxième sens, bien au contraire. Un des intérêts majeurs du roman tient à l'effort réflexif exigé du lecteur, et au plaisir intellectuel qui en résulte : le texte ne cesse d'exhiber et d'interroger les lois de l'univers de fiction qu'il constitue. Il nous semble même que la part sérieuse du roman est tout autant dans la pensée de la fiction immanente à la trame fictionnelle, que dans les passages explicitement didactiques.

Le texte réclame donc plusieurs types de coopération interprétative (une lecture-déchiffrement de type allégorique et une lecture-enquête de type fictionnel[4]), qui ne sont pas en théorie exclusifs l'un de l'autre, mais qui posent la question de la cohérence et de la cohésion de l'univers de fiction projeté par l'œuvre. Comment un texte à la fois ludique et didactique, qui ne cesse de référer à son extérieur par des moyens variés (personnages à clef, allusions à des événements diplomatiques, transcription de débats politico-juridiques sur la souveraineté monarchique) peut-il en même temps projeter un monde fictionnel stable, habitable par le lecteur ? Les réceptions françaises de cette œuvre singulière, qui nous intéresserons seules ici[5], simplifieront notablement la densité et la complexité de l'univers de fiction de l'*Argénis* originale.

---

[4] Ces deux attitudes de lecture sont d'ailleurs représentées à l'intérieur de l'œuvre, ce qui est tout à fait passionnant.

[5] Il faudrait élargir l'enquête à l'échelle européenne puisque ce roman a bénéficié d'un retentissement international. Le travail a été entamé pour l'Espagne, voir Charles J. Davis, « *Argenis* in Spain », *Humanistica Lovaniensia*, vol 32, 1983, Leuven University Press, p. 28-44 ; et réalisé sous un certain angle pour l'Angleterre

PLAN

Avant d'en venir à ces manipulations ultérieures du roman (3e partie), nous détaillerons dans un premier temps le fonctionnement référentiel pluriel des personnages (1e partie), pierres de touche de la cohésion ou de l'inconsistance d'un univers de fiction. Puis nous montrerons comment, parallèlement à la structure ouvertement didactique du roman — l'*Argénis* étant fondée sur une alternance d'épisodes narratifs et de passages de glose —, s'élabore une autre structure, concurrente, qui interroge de manière vertigineuse, depuis la fiction, l'essence de la fictionnalité. Nous reviendrons alors sur un *topos* critique bien établi qui veut que la part fictionnelle de l'*Argénis* soit uniquement *ancilla instructionis*[6]. Nous ne prenons pas le contre-pied de cette vision instrumentale de la fiction, mais nous souhaitons mettre en évidence une profondeur insoupçonnée de la trame fictionnelle : la fiction n'est *pas qu*'un moyen. Pour le dire autrement, les parties ouvertement didactiques et sérieuses n'ont pas le monopole de la pensée à l'œuvre dans le roman. L'opacité et le sens caché se trouvent, selon nous, plus du côté de la fiction et que de celui de la structure figurale globale de l'œuvre somme toute assez évidente.

***

RAPPEL DE L'INTRIGUE

L'*Argénis* croise deux fils narratifs. Le premier est politique. On se situe dans une Sicile imaginaire, où règne Méléandre. Pour ce roi, l'intrigue consiste à sortir son royaume de la guerre civile, à restaurer son autorité, et à marier sa fille Argénis pour en finir avec les problèmes liés à sa succession. Le deuxième fil de l'intrigue, le fil amoureux et galant, concerne Argénis. Elle est la fille réputée unique de Méléandre (en réalité elle a un demi-frère qui héritera *in extremis* du trône). Argénis est la source majeure des troubles politiques, car elle excite les convoitises de Lycogène et Radirobanes, qui veulent l'épouser pour mettre la main sur la Sicile. Pour Argénis, l'intrigue consiste en une question simple :

---

via la réception du roman grec, mais il n'existe pas de réflexion globale sur les enjeux et les modalités de la réception européenne de *l'Argénis*.

[6] Laurence Plazenet, qui a étudié la réception du roman grec en Angleterre et en France, a établi que P. de Marcassus, premier traducteur français de *l'Argénis*, a opéré une notable déviation, en remaniant le texte « de sorte que la fiction prend le pas sur le propos sérieux », rendant ce roman conforme « au reste de la production romanesque dans laquelle il se situe formellement, *au détriment de sa véritable portée* ». Voir L'ébahissement et la délectation, Paris, H. Champion, 1996, p. 309. Pour Susanne Siegl-Mocavini, auteur d'une thèse sur la pensée politique du roman de Barclay, « Diese stellt gewissermaßen – auch wenn der Roman nicht ausschließlich auf die staatsphilosophischen Gehalte reduzierbar ist – ein überdimensionales Exemple dar, das die rivalisierenden politischen Theoreme in all ihren Konsequenzen 'durchspielt' und Vor- und Nachteile der jeweils propagierten Staats- und Regierungsform vorführt ». [La trame représente un exemple surdimensionné (même si le roman ne peut pas être réduit à une théorie de l'Etat), qui représente les théorèmes politiques rivaux dans toutes leurs conséquences, les avantages et les inconvénients des différentes formes d'Etat et de gouvernement.]

parviendra-t-elle à épouser l'homme qu'elle aime et qui l'aime, à savoir Poliarque, qui ne peut pas dévoiler son identité parce qu'il est français et que la loi fondamentale du royaume de Sicile interdit les mariages avec un pays plus gros que la Sicile. Argénis parviendra-t-elle à échapper à ses poursuivants (les deux héros négatifs, qui sont les ennemis de son père), et à un troisième poursuivant, qui s'appelle Archombrote, qui est un allié de son père mais qu'elle n'aime pas ?

Les relations entre tous ces personnages sont très complexes, car ils se mentent, et les deux héros positifs Poliarque et Archombrote avancent sous des identités masquées. Seuls Argénis et Poliarque savent qui ils sont. Tous les personnages n'ont pas le même degré de savoir les uns par rapport aux autres.

Ce qui fait la dynamique de l'intrigue, c'est un double mouvement centripète et centrifuge autour de la Sicile : les deux amants sont séparés d'entrée de jeu, Poliarque est banni de Sicile à cause du fourbe Lycogène. Le héros commence une série de voyages jusqu'au dénouement qui le ramène en Sicile. Inversement, tous les autres protagonistes masculins convergent vers la Sicile pour essayer de s'emparer d'Argénis et/ou du trône.

Autour de ce noyau de protagonistes, gravite un essaim de personnages moins individualisés, qui sont des personnages fonctionnels. La troupe des conseillers du roi, les bons et les mauvais conseillers, un groupe de personnages qui ont des fonctions religieuses ou symboliques (prêtres, poètes), enfin des personnages mobiles qui sont les messagers (les ambassadeurs et les traîtres) qui mettent en relation Poliarque toujours absent, toujours distant et les personnages restés sur l'île.

Comme dans les *Éthiopiques*, l'histoire finit par bien finir… la constance, la vaillance mais aussi la ruse permettant aux personnages positifs, parfois malgré eux et contre leurs attentes, de parvenir à leurs fins.

***

LES PERSONNAGES — LEUR FONCTIONNEMENT RÉFÉRENTIEL PLURIEL

Dans l'*Argénis*, le statut des personnages est complexe : plusieurs catégories sont nettement repérables, et un même personnage peut relever de différents fonctionnements référentiels. Nous présentons un classement qui repose sur le nom, sur le mode d'apparition, sur le statut ontologique, et sur le degré d'individualisation du personnage, en nous inspirant de la typologie proposée par F. Lavocat dans sa conférence inaugurale du séminaire sur « La théorie des mondes possibles : un outil pour l'analyse littéraire ? ». L'enjeu de ce classement est de voir si, à partir du statut des personnages et de leur fonctionnement référentiel, on peut tirer une première conclusion sur les rapports entre allégorie et fiction dans l'*Argénis*.

I.1 Les personnages uniquement à clé, qui réfèrent au monde actuel, dont le nom est encodé par le texte qui ont un rôle diégétique réduit

I.1.a : Qui ne sont que mentionnés, qui n'apparaissent pas dans le texte : POLITIQUE
I.1.a' : nom constituant un anagramme, mode d'élucidation = jeu verbal
I.1.a'' : nom géographique, mode d'élucidation = savoir extra-textuel ou contextuel

I.1.b : Qui ont un rôle dans l'intrigue et dont le corps est décrit : LES AMIS DE BARCLAY
I.1.b' : nom constituant un anagramme.
I.1.b'' : nom de code, pseudonyme utilisé dans le cercle humaniste de Barclay.
I.1.b''' : cas particulier de métalepse de l'auteur : Barclay en Nicopompe.

I.2 Les personnages qui ne renvoient qu' au monde fictionnel projeté par le texte ou à la tradition littéraire

I.2.a : Les personnages fonctionnels : LES MEUBLES DU ROMAN
I.2.a' : les pures fonctions narratives, sans nom propre : pirates, soldats, forçats.
I.2.a'' : ceux qui racontent les histoires, plus individualisés : les confidents-narrateurs.
I.2.a''' : les personnages exemplaires : le serviteur fourbe (nom sans signification ?).

I.2.b : Les personnages qui n'existent pas, qui sont totalement fictionnels : INTERTEXTE
I.2.b' : le satyre dans le ballet, personnage mythologique sans nom.
I.2.b'' : les personnages mythologiques dans les fables.
I.2.b''' : le cas particulier des géants.

I.3 Les personnages mixtes dont les noms sont signifiants, sans référer explicitement au monde actuel, décryptés *a posteriori* par la clef (qui n'est pas de Barclay)

I.3.a : le cas particulier d'Argénis
I.3.b : les autres protagonistes : entre allégorie et fiction
I.3.c : les cas problématiques : l'exemple de Radirobanes

COMMENTAIRE DES 3 CATÉGORIES

1. Les personnages à clé prévus par le texte. Des personnages référentiels, qui renvoient au monde actuel, mais qui ont aussi un rôle fictionnel.

On les identifie de façon sûre quand il s'agit d'un anagramme (Usinulca = Calvinus, Mergania = Germania, Iburranes = Barberinus). Quand il s'agit de personnages qui n'apparaissent pas (I.1.a), mais qui sont seulement mentionnés par d'autres personnages au cours d'une conversation, on comprend qu'il s'agit d'un nom crypté, qui renvoie à un être du monde réel et historique, dont le nom n'est pas transparent. Le couple de Lydiens ou de Phrygiens, dans le contexte local de la conversation sur la chute des favoris, peuvent faire penser aux Concini (c'est ce que la clé ultérieure donnera comme équivalent). Les éléments

de caractérisation et d'information fournis par le texte permettent déjà d'identifier partiellement l'allusion.

Dans la deuxième sous-catégorie (I.1.b), il s'agit de personnages aux fonctions narratives spécialisées et qui forment un groupe d'initiés et d'amis qui se réunissent dans un lieu spécifique (un temple). Leurs attributs conduisent le lecteur sur la piste de la sociabilité humaniste : ce sont des personnages cantonnés dans des rôles ayant rapport aux lettres, à la philosophie ou au sacré, ils sont poètes, vieux sages, secrétaire, prêtres… Leur nom[7] est parfois difficile à élucider (sauf s'il s'agit d'un anagramme, comme pour Iburranes). Le cas d'Anténor est particulièrement intéressant : c'est un nom de personnage de l'*Énéide*, un compagnon d'Énée, qui en arrivant en Italie aurait fondé Padoue ; le personnage auquel il s'applique dans l'*Argénis* est Antonio Querenghi, un ami de Barclay qui venait de Padoue, et qui, dans la réalité, se faisait appeler Antenor, c'était son pseudonyme humaniste ! Un nom fictionnel utilisé par un humaniste dans un cercle lettré redevient un nom de personnage fictionnel et crypté au deuxième degré ! Enfin, le cas particulier de Nicopompe est problématique. Ce personnage est unanimement reconnu comme étant le représentant fictionnel de Barclay. Ici, ce n'est le nom du personnage qui permet de l'identifier, mais c'est sa fonction narrative. Ce personnage de poète explique au livre II qu'il compte écrire, à l'intention de Méléandre, le roi de Sicile trop mou et incapable de restaurer son autorité, un ouvrage dans lequel, de manière cryptée, il fera la satire de ses contemporains (dont il déguisera les noms…) et où il dispensera au roi des leçons de bonne politique. Il explique sa conception de la poésie, la fonction sociale et politique qu'il lui assigne. Ici, plus qu'une métalepse de l'auteur, l'œuvre même que l'on est en train de lire se trouve mise en abîme et l'on a l'impression à partir de ce moment que la source du roman que l'on tient entre les mains est à l'intérieur du texte. [Tout ce passage sera à approfondir]

<u>*Conclusion sur la première catégorie de personnages à clé :*</u>

Il s'agit de personnages qui n'ont pas de développement actantiel très important dans la diégèse. Mais leur rôle référentiel particulièrement complexe est majeur pour la qualification de l'univers de fiction de l'Argénis : sont-ils des représentants, dans une œuvre de fiction, d'êtres réels ? Ont-ils donc pour fonction, de manière détournée, de conférer à l'œuvre une dimension mimétique ? Sont-ils de « vrais » personnages fictionnels, achevés, mais faisant signe vers l'extérieur ? Fragmentent-ils la cohérence et la cohésion de l'univers de fiction ? La ruinent-ils ? Leur statut particulier fait-il qu'il y a plusieurs « mondes » à l'intérieur de l'univers fictionnel global ?

[7] Parfois, ce n'est pas grâce au nom que l'on peut identifier le référent historique, mais grâce à une anecdote : par exemple, la mort d'une petite chienne nommée … donne lieu à un rituel poétique qui permet d'identifier le propriétaire de l'animal comme étant…

Pour le moment, la réponse est difficile, mais l'examen précis de ces personnages (à cheval entre un régime allégorique et un régime fictionnel) montre que les rapports entre figure et fiction sont savamment et consciemment entrelacés par Barclay.

2. Dans la deuxième catégorie, celle des personnages « totalement fictionnels », les noms sont moins importants ; soit les personnages en sont dépourvus (I.2.a : personnages appartenant à des groupes anonymes, une armée, des pirates…), soit ils ont des noms familiers du lecteur, puisqu'il s'agit de personnages mythologiques (I.2.b). Ces deux types de personnages ne sont pas équivalents. Dans un cas, il s'agit du personnel de l'univers romanesque qui fait qu'il s'y passe quelque chose (des enlèvements, des guerres, des récits enchâssés, etc.). Dans l'autre cas, il s'agit de personnages qui sont déjà fictionnels aux yeux des personnages du monde fictionnel, ce qui produit de la fiction au carré. Dans une Sicile de pacotille, des personnages imaginaires se divertissent en lisant de la mythologie classique. Parfois, le statut conféré à ces personnages mythologiques par les autres personnages de la diégèse est ambivalent : sont-ils fabuleux ou sont-ils historiques ? Ont-il un statut fictionnel, ou pas ? La question se pose de manière ironique lorsque le bon vieux roi Méléandre fait visiter son pays à son hôte, le roi de Sardaigne Radirobanes, et qu'il tombe par hasard, au moment de planter sa tente dans un champ, sur un os de géant. Pour le roi, le géant est un vestige archéologique, alors que son hôte ébahi croyait que les géants étaient une pure fable… À ce moment précis, il y a une décrédibilisation de l'univers de fiction n°1 (celui de la diégèse), à cause du statut qui est accordé à un univers de fiction reconnu par le lecteur moderne (et par le personnage Radirobanes) comme fictif. [Ce point sera à approfondir]

3. La troisième catégorie rassemble les personnages les plus individualisés et qui sont au cœur de l'intrigue : Argénis et son amant Poliarque, le roi Méléandre, et les trois prétendants (Lycogène, Radirobanes, Archombrote), ainsi que leurs proches (leurs parents et confidents).
Leurs noms sont tous signifiants — ils évoquent des vices et des vertus, ou des archétypes politiques —, mais ne sont pas des noms à clé. Ce sont les lecteurs du XVIIe siècle qui ont tôt fait de leur trouver des contreparties réelles dans l'histoire européenne récente. Il y a eu contamination de tous les personnages par un mode de lecture allégorique à clé, une généralisation de la lecture-décodage appelée sporadiquement par le texte pour les personnages de la catégorie 1. En plus de ces deux premiers niveaux de lisibilité du personnage (personnages incarnant une vertu ou un vice, personnage à clé), ce sont aussi de

vrais personnages fictionnels (comblés, épaissis au cours de la lecture par ce qu'on apprend d'eux : leur passé, leurs désirs, leurs craintes).

Nous détaillerons trois cas particulièrement intéressants. Argénis (I.3.a), le personnage éponyme, est un nom qui fonctionne au moins à trois niveaux. Selon l'étymologie grecque (ari-génos), il signifie la noblesse et l'excellence de l'origine ; si on le considère comme un anagramme, le prénom renverrait à la fonction princière « regina » (la reine), et donc peut-être aussi à la situation politique tendue de la France en pleine régence (1621) ; enfin, d'après une thèse récente[8], ce prénom féminin pourrait s'inscrire dans une intertextualité poétique et faire écho à l'Églogue d'Argus de Pétrarque (2e églogue des *Bucolicum carmen*). Barclay ne partagerait plus la conception du souverain idéal telle qu'elle est représentée par le gardien de Pétrarque, mais reprendrait à son compte l'avertissement contre l'anarchie de la guerre civile exprimée par cette églogue funèbre et marquerait ainsi, au cœur du titre de son grand œuvre, sa révérence à l'égard du poète médiéval. Ces trois niveaux de signification sont tout à fait convaincants, mais dans le cas précis d'Argénis on ne peut se contenter de ces significations programmées : ainsi, paradoxalement, en dépit de son nom prédestiné (regina), Argénis ne deviendra pas reine (c'est son demi-frère, Archombrote, qui héritera in extremis du trône de Sicile). Ou encore, quoique de très noble origine (ari-génos), il n'est jamais fait mention de sa mère, et quant à son père, nous découvrons à la fin du roman, qu'il a eu un comportement pas du tout loyal envers une femme qu'il a mise enceinte et qu'il a ensuite abandonnée avant de convoler en justes noces avec la mère d'Argénis qui n'en savait rien… Enfin, dernière interrogation, est-ce que ce nom signifiant empêche la pleine incarnation du personnage de l'héroïne ? Il semble plutôt qu'elle aille au-delà du programme de son nom, son développement actantiel n'étant pas totalement prédictible. Argénis est surtout une amoureuse, une jeune fille rebelle aux lois fondamentales du royaume, prête à s'enfuir avec Poliarque, elle ment à son père, et aux autres prétendants : elle n'est pas un pur archétype ou une allégorie du trône de France.

Le deuxième cas intéressant (I.3.b) concerne le personnage de la nourrice d'Argénis, Sélénisse. Elle est une figure de la trahison, inscrite dans son nom (sélénè, la lune en grec, c'est-à-dire la menteuse[9]), mais en même temps, grâce à sa trahison (elle trahit le secret de Poliarque et Argénis et le révèle à Radirobanes) le lecteur a accès à la pré-histoire de l'intrigue et comprend l'origine de l'amour entre les deux héros. Cette information essentielle manque pendant environ 500 pages. Dans ce cas, le personnage allégorique est en même temps pleinement fonctionnel. La trahison était nécessaire à l'intrigue, à sa

[8] S. Siegl-Mocavini, *Op. cit.*, p. 303-307 : « Vom wachsamen Herrscher. Zur Rezeption von Petrarcas *Argus-Ekloge* in der *Argenis* ».

[9] Dans la clé éditée au XVIIe siècle, Sélénisse est aussi rapprochée de Catherine de Médicis, la reine mère manipulatrice, mais cette interprétation ne repose sur aucun fondement (ni onomastique, ni diégétique) et ne cadre pas du tout avec les autres équivalents donnés par la clé.

pleine expansion, pour combler une lacune. Ce personnage qui ne fait qu'actualiser son programme onomastique, fait dans le même temps marcher le roman, et avancer la lecture-enquête. Dans ce cas précis, il y a collaboration entre personnage allégorique et personnage fictionnel.
Enfin, dernier cas emblématique (I.3.c) des ambiguïtés de cette dernière catégorie de personnages mixtes, le personnage de Radirobanes. Le roi de Sardaigne, qui est un amoureux violent, fait partie des protagonistes : mais que veut dire son nom ? Peut-être rien, l'effet recherché étant sans doute uniquement phonétique… En tout état de cause, ce personnage violent, agressif, ambitieux, dominateur avec les femmes, a été immédiatement interprété comme un personnage à clé : c'est Philippe II d'Espagne, translaté en Sardaigne. Pourtant lorsque dans le roman, il lance une attaque contre les côtes de Mauritanie, ce n'est pas le vent qui défait sa terrible Armada et il n'aborde pas à une île mais sur un continent, c'est lui qui est d'origine insulaire ! Ces éléments de décalage par rapport à une supposée réalité référentielle font peut-être partie d'une stratégie de brouillage concerté par Barclay. Mais rien n'est moins sûr que Barclay ait voulu représenter le roi d'Espagne convoitant la France (Argénis) : en tout cas, ce n'est pas du tout ainsi que les Espagnols ont lu ce personnage[10], trop négatif à leur yeux et ne pouvant être leur champion national ! En ce qui concerne les protagonistes, la clé de 1626 est bourrée de contradictions et amène à forcer la cohérence du texte. L'intrigue contredit l'identification des personnages : Méléandre le vieux roi serait le jeune Henri III, notoirement sans enfant ? Sélénisse, la nourrice d'Argénis, mais pas la mère de Méléandre, serait Catherine de Médicis ? Poliarque serait Henri IV, mais n'hériterait pas du trône de Sicile, censé représenter la France ? etc.

Conclusion sur la 3e catégorie : personnages mixtes
Est-ce que des échecs ponctuels, toujours possibles, dans l'élucidation des noms empêchent une bonne lecture de l'œuvre ? Est-ce qu'il faut absolument tout pouvoir décrypter pour pouvoir lire correctement l'Argénis ? À l'évidence, non. Il y a une accoutumance, on trie, on sélectionne, et même dans certains cas, les personnages n'ont pas de noms signifiants, mais juste des noms qui font couleur locale (Commindorix par exemple, qui fait gaulois !).
Cette catégorie mixte (entre allégorie, clé et fiction) exemplifie la particularité de l'univers fictionnel de l'Argénis : non pas des briques de nature ontologique différente et indépendante (d'un côté la fiction, de l'autre des personnages réels transplantés en fiction, de l'autre des personnifications allégoriques), mais des hybrides.

***

[10] Voir sur ce point Charles J. Davis, *art. cit*.

VISIBILITÉ DU PROPOS DIDACTIQUE ET PROFONDEURS DE LA FICTION

II.1 La structure saillante de l'*Argénis* : Un miroir du prince fictionnalisé

La structure de l'*Argénis* est fondée sur une alternance de passages purement narratifs (où se déploie la diégèse héroïco-galante) et de passages discursifs et délibératifs. Dans ces séquences interviennent les conseillers du roi. Pendant ces séances de conseil, les faits et gestes de la trame fictionnelle sont convertis en discours et en débats. On pourrait dire que les conseillers du prince sont les exégètes de l'intrigue, mais ce mot n'est pas tout à fait exact : ils ne traduisent pas, ni ne donnent une interprétation du sens obscur de la diégèse, ils la théorisent. Le cas particulier (l'événement diégétique) est généralisé. Par exemple, la guerre civile a révélé les carences militaires des Siciliens, qui ont dû faire appel à une armée étrangère, dont ils sont devenus dépendants. Après la pacification, les conseillers débattent devant le roi de l'établissement d'une armée nationale permanente[11]. Un débat contradictoire s'engage entre deux conseillers aux avis divergents, Méléandre en position d'auditeur et d'arbitre, doit trancher. Il y a environ une dizaine de discussions de ce type qui viennent interrompre la trame narrative. Ce sont ces discours qui constituent un manuel de gouvernement à l'usage de Méléandre. Si on les met bout à bout, cela constitue un miroir du prince absolutiste interne à la fiction. Le sujet des débats est fourni par le développement de l'intrigue, les conseillers sont des personnages de fiction, et le roi est censé assimiler ses leçons pour les appliquer dans son royaume et donc faire le lien entre les parties didactiques et les parties narratives. On pourrait dire que la partie délibérative a besoin de la fiction qui génère des épisodes qui sont ensuite analysés et ainsi de suite jusqu'à ce que l'ensemble des sujets relatifs à la souveraineté monarchique ait été envisagé.

Ce dispositif didactique est original. Le miroir du prince est un genre assez souple du point de vue de la forme[12], mais il se présente traditionnellement sous forme de traité, de lettre, de dialogue, ou de poème, mais pas comme une fiction. Le génie de Barclay est d'avoir rendu solidaire le miroir du prince et la fiction, et même d'avoir fait dépendre le déploiement des leçons données au prince du développement de l'intrigue. L'hypothèse que Barclay ait établi *a priori* un squelette de miroir du prince (thèmes obligés), et qu'à partir de cette armature, il ait greffé une intrigue aussi alambiquée ne tient pas la route.

Dans ce dispositif, la lecture-déchiffrement est faite par les personnages fictionnels : le lecteur et le roi sont passifs, ils reçoivent une initiation. Le travail

[11] Page 652 : « Discours d'Eurimède conseillant au roi de tenir de tout temps une armée sur pied pour maintenir la paix, réponse de Dunalbe à cet avis ».

[12] Voir sur ce point Michel Senellart, *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Editions du Seuil, 1995.

d'approfondissement du sens de la fiction est donné, il n'est pas à la charge du lecteur. Il s'agit donc d'un dispositif plus didactique qu'allégorique (il n'y a pas de double sens, de dualité de niveau), plus autoritaire que ludique (avec les noms des personnages, on est plus dans le jeu verbal). Le but visé par Barclay est d'instruire, de ne rien laisser ambigu, de tout clarifier. C'est pour cela que l'on peut parler d'une visibilité, voire d'une exhibition du propos politique de l'ouvrage. Le « message » résulte d'une architecture saillante. Mais ce niveau manifeste est concurrencé par un autre niveau, plus caché, plus profond, qui concerne l'organisation même du monde fictionnel.

II.2 Quand la fiction s'obscurcit et qu'on en cherche les lois…

II.2.a' : *Ordo artificialis* et structure oraculaire

L'*Argénis* s'ouvre *in medias res*, en plein milieu de la guerre civile sicilienne et quand les relations politiques et amoureuses entre les personnages principaux sont déjà établies depuis longtemps. Le lecteur part d'une situation d'ignorance complète, et entre dans un monde fictionnel particulièrement complexe. Nous sommes en quête de récits rétrospectifs. Les deux énigmes du roman sont : Qui est vraiment Poliarque ? Comment l'amour entre Poliarque et Argénis est-il né ? Vers la fin du roman, inversement, on essaie de prévoir à partir de notre savoir partiel comment le roman va pouvoir finir, alors qu'il semble bloqué. Hyanisbé, à la manière d'un oracle ambigu, a annoncé que tout finirait bien, qu'Argénis serait unie à Poliarque, sans pour autant être retirée à Archombrote. D'un bout à l'autre du roman, on est tenu en haleine par ce manque ou ce trop plein d'informations. La lecture devient obsessionnelle (pour reprendre une expression de T. Cave) : ce désir de comprendre nous immerge dans la fiction. Notre situation de lecteur est dédoublée à l'intérieur de la trame fictionnelle. Lors du premier récit rétrospectif, lorsque Sélénisse trahit Argénis, elle raconte à Radirobanes comment Poliarque déguisé en femme s'est introduit dans la forteresse interdite aux hommes où était enfermée Argénis. La narratrice ne dit pas tout de suite que Poliarque est déguisé, une surprise attend l'auditeur. Radirobanes reçoit donc cette histoire comme celle d'une jeune fille qui s'appelle Théocrine, il y croit, jusqu'à la révélation finale (Théocrine, c'est son rival). Il y a à ce moment-là, une immersion fictionnelle au carré et un passage méta-fictionnel : on suit un personnage qui est en train lui-même de se plonger dans une histoire qu'il écoutait comme on écoute un récit d'aventures maritimes et d'enfant royal chassé… Il faut en effet préciser que lorsque Poliarque a abordé en Sicile, il a raconté un mensonge à Sélénisse pour crédibiliser sa demande d'être introduit auprès d'Argénis : il a donc inventé une histoire vraisemblable, totalement fictive pour susciter la pitié de Sélénisse et parvenir à ses fins. L'histoire que raconte Sélénisse à Radirobanes a déjà été modélisée sous forme d'histoire pathétique par Poliarque.

Le parcours du lecteur (et de certains personnages de la diégèse) est donc une stratégie prévisionnelle, en constante révision en fonction des indices et des informations fournies par le texte. Le lecteur a plus de travail à fournir sur le plan horizontal de l'intrigue que sur l'axe vertical de la signification politique qui est donnée, détaillée, exhibée dans les morceaux didactiques.

II.2.a'' : Des parcours cloisonnés :
Supériorité du lecteur sur les personnages

Les personnages de l'intrigue politico-amoureuse évoluent dans des espaces cloisonnés géographiquement et psychologiquement (ils ne sont pas tous réunis dans le même lieu, et se cachent beaucoup d'informations). Mais le lecteur a accès à ces divers espaces, parce qu'on suit le trajet des personnages mobiles, et qu'on peut coordonner les informations ; au bout d'un moment, on en sait plus que les personnages immobiles, qui ne comprennent pas ce qui leur arrive, et donc émettent des hypothèses, construisent des scenarii pour reconstituer la trame des événements. Ils ont souvent tout faux, et nous pouvons évaluer la possibilité ou l'impossibilité de leurs de leurs mondes possibles. Cette situation de surplomb du lecteur ne nous distancie pas de la fiction, au contraire, cela étend le domaine de la fiction. Dans les dernières pages du roman, Argénis, qui a été promise en mariage à Archombrote, voit arriver en Sicile Poliarque et Archombrote ensemble, alors qu'ils sont rivaux. L'héroïne invente alors un scenario catastrophe pour essayer de comprendre cette anomalie :

> « Méléandre demeura fort étonné que ces deux princes eussent envoyé des Ambassadeurs ensemble. Ce qui troubla pareillement Argénis : Comment était-il possible que ces deux prétendants fussent d'accord ? Qu'ils eussent mis fin à une si grande querelle ? Lequel des deux pour délivrer la Sicile de guerre eût voulu gagner sa bonne grâce ? Quelles pouvaient être les conditions, et quels les articles de cet accord ? (…) Mais Argénis ne savait assurément si elle devait être joyeuse ou triste : sinon qu'elle craignait fort ces accords, et commençait d'appréhender qu'ils n'eussent fait quelque appointement de son mariage. Que sera-ce, disait-elle en soi-même, si comme chose de peu d'estime, ils m'ont tirée au sort ? Que sera-ce si je suis échue pour Archombrote ? »[13]

Ce monde possible projeté par Argénis dote le personnage d'une imagination très féconde, d'une profondeur[14]. Argénis n'est pas qu'un type ou l'allégorie du trône. De plus, son hypothèse propose au lecteur une piste, une bifurcation narrative : on sait que ce n'est pas ce qui va avoir lieu, mais ce fantasme

---

[13] *Argénis*, 1623, p. 1038.

[14] Cet exemple n'est pas un cas isolé concernant ce personnage. Argénis est très certainement le personnage fictionnel le plus abouti, on ne peut en aucune manière la réduire à un type ou à une allégorie. Ainsi, elle tombe dans d'affreuses angoisses quand elle se rend compte qu'elle a oublié de dire à son messager le vrai nom de Poliarque dans sa patrie, alors qu'elle lui envoie un message urgent. Une fois qu'il est trop tard, elle imagine toutes les conséquences de cet acte manqué ; elle projette un monde où Poliarque ne sera pas retrouvé (car impossible à retrouver) ni informé à temps du mariage forcé auquel Argénis est destinée. Mais Argénis est un cas à part dans le roman, les autres personnages sont beaucoup plus incomplets et vides (ils n'ont pas tous d'intériorité).

augmente les possibles de l'intrigue, on y est attentif malgré tout, parce que nous ne savons pas non plus comment l'intrigue va pouvoir aboutir. Cette dynamique de lecture qui nous immerge totalement dans l'intrigue (l'inverse de la lecture à clé ou didactique, verticale), nous rend actif, curieux, créatif. La fiction n'est pas consommée passivement, elle n'est pas transparente, elle est pleinement fabriquée par la coopération interprétative du lecteur.

II.2.b : Dimension réflexive de l'œuvre : la méta-fiction

II.2.b' : Réflexion sur le statut et l'usage de la fiction

Au-delà de la lecture enquête et de ses effets parfois réflexifs (immersion fictionnelle au carré, évaluation des mondes possibles des personnages), le roman de Barclay contraint son lecteur, et certains personnages, à s'interroger sur le statut ontologique de la fiction (mensonge, délire, fable ?), sur les frontières entre fiction et non-fiction, enfin sur les usages de la fiction.

Les passages essentiels où est questionnée la fictionnalité correspondent à des tournants dramatiques du roman et, de manière surprenante, concernent tous Poliarque[15]. Au début du roman, Poliarque est banni injustement par Méléandre qui s'est fait manipuler par le félon Lycogène. Fugitif, aidé de ses amis, il gagne un port d'où il fuit la Sicile. Mais les paysans qui perquisitionnent chez son amie Timoclée prennent un autre jeune homme pour Poliarque et le présentent à Méléandre. La vérité est vite rétablie, mais juste au moment où l'innocent est relâché, on annonce que le vrai Poliarque vient d'être arrêté : c'est la consternation pour Argénis. Pourtant la personne qui est présentée à la cour ne correspond pas plus que le premier au vrai Poliarque, il s'agit d'un personnage nommé Heraléon, qui est un malade mental, un fou, qui depuis six mois se prend pour Poliarque. Ce coup de théâtre donne lieu à un « Discours de la folie », dans lequel des explications pseudo-médicales et morales sont données (le désir pris pour la réalité). Bien entendu, la fictionnalité n'est pas questionnée en tant que telle, mais le trouble de la lucidité et les chimères qu'il produit donnent au lecteur et aux personnages (Argénis surtout) des craintes : *a posteriori* cet épisode de folie interroge la distinction du vrai et du faux, du mensonge volontaire et du délire. Un second exemple, évoqué plus haut, approfondit ce questionnement. Lorsque Sélénisse raconte à Radirobanes la rencontre de Poliarque-Théocrine et d'Argénis, elle répète sans distanciation les événements tels qu'elle les a vécus, et reproduit mot pour mot le récit mensonger que Poliarque (déguisé) lui a servi pour justifier sa demande (être introduit auprès d'Argénis). Elle ne prévient pas son auditeur qu'il faut se méfier de ce qu'elle raconte. Or Radirobanes tombe dans le même piège qu'elle, il croit que ce qu'on

---

[15] Certainement parce qu'il est un personnage à triple fond : trois fois masqué. Enfant, il est enlevé et rebaptisé ; jeune homme amoureux, il se fait passer pour une femme, Théocrine, pour avoir accès au sanctuaire où est cachée Argénis ; enfin il se masque une dernière fois sous le nom de Poliarque, qui n'est pas son nom français !

lui dit du passé de Théocrine est vrai (une jeune fille chassée du foyer royal par un oncle usurpateur et mise en sûreté par sa mère en Sicile). Mais une fois que Sélénisse a achevé son récit rétrospectif et a révélé que Théocrine n'était autre que Poliarque, Radirobanes est furieux de s'être fait prendre par un mensonge si bien tourné qu'on aurait dit la vérité, et surtout si bien raconté par la conteuse, qu'il a vécu, en spectateur empathique, toutes les épreuves de la pauvre Théocrine. Radirobanes, à ses dépens, est donc confronté à la question : qu'est-ce que la fiction ? Du mensonge ? Un récit pathétique ? Une histoire qui a l'air tellement vraie qu'elle ne peut être que fausse ? Pour le lecteur, cet épisode entre en résonance avec le précédent : folie (en tant que négation de la réalité) ou mensonge délibéré sont deux variantes de la définition de la fiction. Un troisième passage peut enfin être convoqué pour montrer comment le roman questionne aussi l'usage qui est fait de la fiction et l'ambivalence du mensonge. Vers la fin du roman, Poliarque, blessé, est immobilisé et ne peut rentrer en Sicile. Il a sur lui des lettres essentielles à transmettre à Argénis pour lui dire de résister aux assauts des prétendants. Un de ses valets, fourbe et âpre au gain, décide de profiter de l'infirmité de son maître pour lui voler sa besace (qui contient peut-être une forte somme d'argent). Il se rend ensuite à la cour de Mauritanie pour rapporter la besace (au préalable consciencieusement vidée) et faire croire que son maître a été enlevé par des pirates qui réclament une rançon ; il espère ainsi se faire récompenser pour sa fidélité et le bon service qu'il a rendu à Poliarque en contribuant à sa libération, et empocher en surplus la rançon qu'on lui confiera. Tout cela est assez compliqué mais le valet, qui a la tête fictionnelle, parvient à ses fins. Tout le monde croit à son histoire de pirates, il est généreusement remercié de son bon office, et lorsque Poliarque réapparaît à la cour de Mauritanie, tout le monde est persuadé que c'est grâce à la rançon versée qu'il a pu échapper aux corsaires (alors qu'elle a été captée par le valet ingénieux). Poliarque ne comprend rien, sinon qu'il a perdu sa besace et qu'il en est désespéré, et surtout qu'il vient de vivre, l'espace de quelques pages, une vie imaginaire dans la tête des hôtes qui le reçoivent à cause du mensonge du valet. Dans cet épisode, on voit que le mensonge et les fictions qu'il produit allègrement (une savoureuse histoire de pirates et de prince enlevé) peuvent aussi avoir de bon effets. Le fourbe est récompensé et le vol de la besace accélère positivement le cours de l'intrigue puisque les lettres sont récupérées par le messager d'Argénis beaucoup plus rapidement que s'il avait fallu attendre que Poliarque sorte de sa convalescence et transmette en main propre ses lettres !

Conclusion sur ce point (à améliorer). Un questionnement sur le crédit à accorder à la parole et aux apparences (qui est qui ?), vacillement de la frontière fiction/réalité.

II.2.b'' : Réflexion sur les lois de la fiction

L'intrigue de l'*Argénis* est tellement touffue et alambiquée que les personnages et le lecteur sont très souvent en train de se demander pourquoi et selon quelle procédure les événements arrivent. Est-ce le hasard, la chance ou la nécessité qui les produit ? Nous voudrions souligner deux passages où est travaillé le sens du mot « fortune ».

Tout d'abord, la rencontre inopinée de deux personnages qui se cherchent, mais ne savent pas qu'il se cherchent. Dans ce cas, leur rencontre relève de la chance au sens aristotélicien (la rencontre non préméditée de deux intentions). Il s'agit de la rencontre d'Arsidas et le commandement de bord de la flotte de Poliarque : le premier, messager d'Argénis, est parti sur mer à la recherche de Poliarque ; celui-ci est en train de revenir en Sicile, mais ne navigue pas sur le même bateau que le reste de l'armée pour ne pas prendre de risques. Arsidas ne connaît pas le vrai de nom français de Poliarque, le commandant de la flotte ne connaît que le nom français de Poliarque, et ne sait pas qu'en Sicile il se faisait appeler Poliarque. Par prudence, le commandant ne révèle pas l'identité de son roi mais, à la demande d'Arsidas, il lui raconte la vie antérieure de ce grand homme. Ce récit rétrospectif, le second du roman, est une sorte de mini roman héroïque qui convoque tous les *topoï* du genre et produit sur Arsidas un effet de ravissement, sa réception est une réception fictionnelle (même processus d'immersion fictionnelle dans un récit censé être un récit factuel que pour Radirobanes). Arsidas, qui est très intelligent, comprend par recoupements, qu'il ne peut s'agir que de Poliarque, mais s'étonne que le personnage dont on lui raconte l'histoire ne porte pas le même nom. Il réalise après coup qu'Argénis avait oublié de lui dire la vraie identité de Poliarque. Arsidas va donc pouvoir retrouver, contre toute attente, Poliarque… mais c'est compter sans une énième péripétie, une tempête qui va séparer les navires pour encore un bon bout de temps ! Dans ce passage, ce qui est fascinant c'est le caractère involontaire de cette rencontre providentielle quoique parfaitement improbable. Il y a une contradiction entre ce que les personnages veulent, ce qui leur arrive et le résultat qui ressort de leur action (cf aussi le vol de la besace mentionné plus haut). De sorte que les personnages doivent interroger le « langage de programmation » de l'univers dans lequel ils évoluent, et déchiffrer, sur le plan horizontal de la narration, pourquoi les chosent arrivent de cette manière.

Concernant la « fortune » ou la chance, trois débats théoriques sont tenus au cours du roman, qui viennent compléter sur un plan théorique la réflexion immanente à la trame fictionnelle. Ces pauses interviennent comme les débats politiques, après ou avant un événement marquant de la diégèse. Il y a ainsi un débat sur l'astrologie judiciaire, un débat sur la prédestination au sens protestant (car une secte, les Hyperéphaniens divisent la communauté sicilienne) et enfin

un discours sur la déesse Fortune. Le roman est contre toute forme de destin (la prédestination et l'astrologie judiciaire sont fermement condamnées), mais dans le discours sur la Fortune, la croyance dans une providence qui permet de penser un ordre du monde est affirmée. Le désordre et l'incohérence apparents de l'engendrement des événements au plan narratif ne doit pas faire perdre l'idée d'ordre du monde. La déesse Fortune masque à peine la providence romanesque, virtuose absolue qui parvient à mener les héros, malgré le chaos et l'arbitraire événementiel de l'univers fictionnel (tout arrive contre l'attente, de manière complètement imprévisible), à bon port.
[Passage encore à étoffer]

***

L'ARGENIS APRÈS BARCLAY
DÉSALLÉGORISATION, DÉPOLITISATION ET SIMPLIFICATION

Si on regarde sur le long terme des adaptations et des re-traductions, c'est l'aspect fictionnel de l'œuvre qui a été retenu. Le volume a été réduit, l'intrigue simplifiée, les personnages désallégorisés, aplatis.

Nicolas Coëffeteau ne garde que la trame romanesque, élimine tous les excursus politiques, pour ne garder qu'un sommaire de l'intrigue (réduction drastique de la masse, de 1000 pages in 8° il tire à 150 micro-pages in 16°). Il supprime plus de la moitié des personnages. Au niveau fictionnel également, il y a simplification, il désamorce le suspense : on sait très tôt que tout finira bien, et surtout par quel moyen. L'Argénis devient une pure fiction débarrassée du didactisme de Barclay, mais chapeautée par une leçon morale. Les premiers mots de cette traduction adaptation déllivrent une leçon d'humilité aux rois sur la fragilité des choses humaines : « il y a plus d'épines que de fleurs en la royauté », l'histoire de Méléandre en est une illustration… On peut s'interroger sur les motivations d'une adaptation si réductrice. Elle intervient très tôt après la parution de l'œuvre, 3 ans après, en 1624, comme si cet abrégé venait concurrencer les versions longues qui paraissent les mêmes années. Pour aider à la lecture de l'œuvre complète, trop labyrinthique ? Est-ce un ouvrage destiné à un public de femmes ? Petit livre à usage mondain ? Publié avec un Promenoir de la reine. Usage mondain : normalement, jeu avec l'allégorie, ici au contraire désallégorisé

Du Ryer tire du roman une tragi-comédie en deux journées, qui sont deux pièces distinctes en réalité, la première intégralement centrée sur une seule péripétie du roman, l'épisode le plus romanesque (le travestissement de Poliarque en Théocrine, qui permet la rencontre amoureuse). Dans la tragi-

comédie, cet épisode est l'embrayeur de l'intrigue, alors que chez Barclay il n'intervient que très tard dans l'œuvre dans une histoire rétrospective. L'enjeu de cette tragicomédie est purement galant : Argénis va-t-elle aimer un inconnu qui s'est déguisé en femme pour s'introduire frauduleusement dans sa retraite ? Dans le roman, les héros s'aiment au premier regard, dès qu'Argénis sait que Poliarque est un homme. Du Ryer a extrait le potentiel théâtral et ludique de cet épisode. Une autre tragi-comédie a été tirée du roman[16], celle de Caldéron : étonnamment Caldéron n'a pas tiré parti du travestissement, épisode qui ne figure pas dans son adaptation.

Au XVIIIe siècle, Pierre Le Longue a reformaté le roman et précise, dans le sous-titre qu'il donne à sa traduction, le genre dans lequel il range *l'Argénis* : le roman héroïque. Dans sa préface, il se déclare contre une lecture allégorique, c'est-à-dire une lecture à clef (on est en plein débat sur les modernes et les anciens). Pour lui, c'est un roman qui repose sur un personnage central, Argenis un vrai personnage, individualisé, unique, le pilier d'un monde romanesque. Il adapte l'œuvre au goût du temps, supprime le début *in medias res* qu'il trouve intolérable, pour retrouver l'ordre historique :

> « Cette grossièreté littéraire ne se permet même que dans l'espèce d'Histoires que l'on nomme des Romans. On dirait que leurs auteurs craignaient, en rapportant les faits dans l'ordre naturel, de ne pas assez suspendre l'attention, et qu'elle ne leur échappât, s'ils n'employaient toute leur industrie à l'enchaîner. Mais on en voit qui ont enchéri et se sont fait une joie d'impatienter jusqu'à extinction de vue. (…) J'ai sous les yeux une belle histoire que l'éditeur a coupée en cinq actes, comme si elle était une grande tragicomédie. Je lis et bientôt je suis le témoin de tendres protestations d'amitié : mais j'ignore longtemps comment cette passion a pu naître entre la princesse et le héros qui se dit étranger. Heureusement une gouvernante m'instruit de ce mystère ; je ne savais rien sans une indiscrétion criminelle. Le héros cependant ne m'en paraît pas moins toujours tombé des nues : on ne m'a rien dit encore des particularités de sa naissance, ni des aventures de sa première jeunesse. Admire qui voudra ce caprice ! Dussè-je donc me livrer à la censure la plus cruelle, j'ai dérangé la symétrie de cette pièce de Barclay, et content de rendre les actions avec leurs agréments circonstanciés, d'un poème épique en prose, j'ai fait une histoire suivie»[17].

Enfin, à la fin du siècle, Savin fait de l'Argénis un roman feuilleton et donne un résumé de sa méthode d'adaptation, assez désinvolte à l'égard de l'original :

> « Voici quel est mon projet, Madame. Tous les jours de Courrier, vous trouverez, entre onze heures et midi, sur votre toilette, un chapitre du roman d'Argenis. Je vous sauverai tous les endroits qui pourraient, ou vous effrayer, ou vous endormir. Ainsi, point de bataille, ou très peu ; une tempête ou deux tout au plus, deux mots de politique ; et pas une ligne de toute cette science inutile dont on surchargeait jadis les romans »[18].

---

[16] Sur cette adaptation voir Cruz Antonio Casado, « *Argenis y Poliarco* : de la Novela al Teatro », in *Calderón 2000*, *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Vol. 1, Ignacio Arellano (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2002, p. 357-368 et Liliane Picciola, « L'adaptation scénique de l'histoire d'Argénis et Poliarque : les dramaturgies de Du Ryer et Calderón », *Littératures classiques*, 42, printemps 2001, p. 121-136.

[17] *Argénis, roman héroïque*, Traduction de Pierre Le Longue, 1728.

[18] *Argénis, traduction libre et abrégée* par M. Savin, 1771.

On peut se demander si ce mode de fictionnalisation de l'*Argénis* qui élimine les clés, qui désallégorise les personnages, qui supprime la pluralité des niveaux de lecture et les différentes stratégies du texte, ne fait pas aussi du tort au régime fictionnel de l'*Argénis* originale (interroger les lois de la fiction, faire jouer lecteur et personnages avec les mondes possibles du texte).
Le constat de cette hégémonie croissante de la part romanesque de l'*Argénis* ne correspond pas à une aggravation de la fictionnalité. L'*Argénis* originale, l'*Argénis* de Barclay, qui certes n'est pas uniquement romanesque, propose une pensée de la fiction et se caractérise par sa fécondité et son polymorphisme. Ces adaptations tardives ont normalisé et banalisé la fiction.

Pourquoi y a-t-il eu si rapidement une focalisation presque exclusive sur la fiction dans l'*Argénis*, et un abandon progressif de la pensée politique du texte, alors que les premiers lecteurs du roman, les amis de Barclay et les courtisans, appréciaient surtout le jeu érudit du miroir du prince ? Sorel considérait que Barclay aurait mieux fait d'écrire directement un traité, plutôt qu'un texte mixte, plein de fiction : pour lui la fiction était parasite, il ne la considérait même pas comme l'auxiliaire de la démonstration politique. Mais personne n'a suivi son injonction. Il n'existe pas, à ma connaissance, de « trésor » des discours politiques de l'*Argénis*. Comment expliquer cette résistance de la fiction contre le dispositif allégorique et didactique ? Sans doute parce que la raison d'être du roman était bien politique, mais que sa forme d'être était pleinement fictionnelle. Sans doute aussi parce que l'*Argénis* était moins un texte à comprendre qu'un univers à habiter.